# Zur Geschichte des klassischen Dramas in Spanien

mit besonderer Berücksichtigung der

## dramatischen Einheiten.

Von

Dr. J. Ebner

K. Professor.

Programm der K. Kreisoberrealschule in Passau
für das Schuljahr 1907/08.

Passau 1908.

Buchdruckerei Ablassmayer & Penninger.

# Vorwort.

Zweck vorliegender Arbeit, die eine Fortsetzung einer früheren Schrift des Verfassers bildet (»Beiträge zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien«, Münch. Beitr. z. rom. u. engl. Phil., Heft XV), ist, eine gedrängte Übersicht zu geben über den in Spanien geführten Kampf zwischen dem Nationaldrama und den klassischen Bestrebungen, bis zum endgültigen Siege des ersteren, mit besonderer Berücksichtigung der Regeln von den Einheiten.

Zwar hat *Schack*, Geschichte der dramatischen Literatur etc. in Spanien, an verschiedenen Stellen ausführlich von diesem Kampfe gehandelt; auch Breitinger, Les Unités d'Aristote, gibt eine kurze Übersicht. Gleichwohl scheint uns eine zusammenfassende Behandlung der Frage nicht überflüssig, zumal wir auch, wie wir glauben, einiges Neue bieten können.

Infolge der durch den Rahmen eines Schulprogramms gebotenen Beschränkung mussten die Literaturangaben etc. auf das Notwendigste reduziert werden; ebenso war aus dem gleichen Grunde eine Wiedergabe der Originaltexte unmöglich, die sich übrigens zum Teil bei Schack und Breitinger abgedruckt finden. In Bezug auf die Vorgeschichte der Einheiten und andere Vorarbeiten wird auf des Verfassers »Dramatische Einheiten in Italien« verwiesen.

Endlich sei hier noch den Direktionen der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, der Kgl. Bibliothek in Berlin, sowie der k. k. Hofbibliothek in Wien für die Überlassung der benötigten Werke der gebührende Dank ausgesprochen.

---

# Benützte Literatur.

*Amador de los Rios, Don José,* Historia Critica de la Literatura Española, Madr. 1865. 8°. Tomo VII.

*Argensola, Lupercio y Bartolomé Leonardo de,* Rimas. Zaragoza. 1634. 8°.

*Arjona, José Sanchez,* El Teatro en Sevilla en los Siglos XVI y XVII. Madr. 1887. 8°.

*Artieda, Andres Rey de,* Epistola al Marqués de Cuellar (in: Parnaso Español, tom I, Madr. 1768. 8°.)

*Barrera y Leirado, D. Cayetano Alberto de la,* Catálogo bibliografico del Teatro Antiguo Español. Madr. 1860. 4°.

*Bouterweck, Friedr.,* Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen 1801—19. 12 Bde. 8°.)

*Breitinger, H.,* Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille, 2ᵉ ed. Genève. 1895. 8°.

*Cañete, D. Manuel,* Teatro Español del siglo XVI. Madr. 1885. 8°.

*Cardona, Luis Ferrer de (Ricardo de Turia),* Norte de la Poesia española. Valencia. 1616. 8°.

*Cascales, Francisco,* Tablas Poeticas. En Murcia. 1617. 8°.

*Cervantes Saavedra, Miguel de,* Don Quijote de la Mancha. Paris, s. a. 8°.
— Comedias y Entremeses. Madr. 1749. 2 ts. 8°.

*Chasles, Philarète,* Études sur l'Espagne. Paris. 1847. 8°.

*Cosack, Wilh.,* Materialien zu Lessing's Hamburgischer Dramaturgie. Paderborn. 1876. 8°.

*Cueba, Juan de la,* Egemplar Poetico, o Arte Poetica Española (in: Parn. Esp. tomo VIII).

*Figueroa, Dr. Don Christoval Suárez de,* Plaza Universal de todos Ciencias y Artes. Madr. 1615. 8°.
— El Pasagoro. Madr. 1617. 8°.

*Gallardo, Don Bartolomé José,* Ensayo de una Biblioteca Española etc. Madr. 1863. 4 ts. 8°.

*Gonzalez de Salas, Don Jvsepe Antonio,* Nueva Idea de la Tragedia Antiqua. Madr. 1778. 8°.

*Lope de Vega Carpio,* Arte nuevo de hacer Comedias (in: Colleccion de las Obras Sueltas. Madr. 1776. 21 ts. 4°. tom. IV).

*Martinez de la Rosa, Francisco,* Sobra la Comedia Española (in: Obras Literarias, tom. II. Paris 1827. 8°.)

*Menéndez y Pelayo, D. Marcellino,* Horacio en España. Madr. 1885. 2 ts. 8°. (Coleccion de Escritores Castellanos tt. 27, 33.)

*Mesa, Christoval de,* Les Eglogas y Georgicas de Virgilio, Rimas y el Pompeyo, Trag. Madr. 1794. 8°.

*Montiano y Luyando, Don Augustin de,* Discurso sobre las Tragedias Españolas. 2. impr. Madr. 1750. 2 ts. 8°.

*Moratin, Don L. F. de,* Origines del Teatro Español etc. (in: Tesoro del Teatro Esp., por Ochoa. tomo I. Paris 1838. 8°.)
— Catálogo historico y critico de piezas dramaticas anteriores à Lope de Vega (in: Bibl. de escrit. esp. de Rivadeneyra, tom. II).

*Morel-Fatio, Alfred,* La Comedia Espagnole du XVIIe siècle. Paris. 1885. 8°.

*Morhof, Daniel Georg,* Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie. Lübeck und Frankfurt. 1700. 8°.

*Pinciano, Alonso Lopez,* Philosophia Antigua Poetica. Madr. 1596. 4°.

*Riccoboni, Louis,* Réflexions Historiques et Critiques sur les différens Théâtres de l'Europe. Paris. 1738. 8°.

*Rojas, Agustin de,* El Viage entretenido. Lerida. 1611. 8°.

*Schack, Adolph Friedrich von,* Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 2. Ausg. Frankfurt. 1854. 3 Bde. 8°.

*Ticknor, Georg,* Geschichte der schönen Literatur in Spanien, übersetzt von Julius. Leipzig. 1852. 2 Bde. 8°.

*Tieck, Ludwig,* Dramaturgische Blätter (in: Krit. Schriften, ed. Brockhaus, Bd. III u. IV. Leipzig. 1852. 8°.)

*Tirso de Molina,* Cigarrales de Toledo. Barcelona. 1631. 4°.

*Torres Naharro, Bartolomé de,* Propaladia. Anuers. s. a. 4°.

*Villegas, Don Estevan Manuel de,* Las Eroticas etc. 2ª ed. Madr. 1797. 2 ts. 8°.

*Viruês, Cristoual de,* Obras Tragicas y Liricas. Madr. 1609. 8°.

*Wolf Ferdinand,* Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur. Berlin. 1859. 8°.

Um die Verhältnisse, unter denen in Spanien das klassische Drama mit seinen Regeln auftrat, richtig zu beurteilen, müssen wir zunächst einen flüchtigen Blick auf die Anfänge der dramatischen Dichtung in diesem Lande werfen.

Im frühen Mittelalter gab es in Spanien ebensowenig wie anderswo eine dramatische Kunst. Auch hier sind die ersten Spuren des Dramas in geistlichen Festspielen zu suchen, welche sich bis zum 11. Jahrhundert zurück verfolgen lassen. Dass es in Spanien mehrerer Jahrhunderte bedurfte, bis sich aus den alten kirchlichen Spielen die weltliche Bühnendichtung entwickelte, darf wohl auf die unaufhörlichen Existenzkämpfe der Spanier mit den Usurpatoren ihres Vaterlandes, den Mauren, zurückgeführt werden.[1])

Doch treten schon im 8. und 9. Jahrhundert, wie *Schack* treffend bemerkt, zwei Erscheinungen zutage, »die als Anknüpfungspunkte für das später hervortretende Drama dienen: zuerst die pantomimischen Tänze, die seit uralter Zeit in Asturien heimisch zu sein scheinen, sodann das Heldenlied, das hier dem frischen Born tatkräftiger Begeisterung entquoll und im Getümmel der Schlachten aufwuchs.«[2])

Können die ersteren als Ueberleitung zur szenischen Darstellung überhaupt gelten, so lieferten die Heldenkämpfe mit den Mauren den beliebten Stoff, der vorerst in Form von Romanzen bei festlichen Gelegenheiten von den Joglares, wahrscheinlich in mimisch-dramatischer Art, vorgetragen wurde[3]). Später um die Mitte des 16. Jahrhunderts, zur Zeit *Lope de Rueda's*, leitete die

---

[1]) *Schaeffer*, Gesch. d. span. Nationallit., I, 21. Vergl. auch *Chasles*, Études sur l' Esp. p. 17 ff.; *Schack*, I, 114 ff; *Cañete*, Teat. Esp. p. 163 ff.

[2]) *Schack*, I, 82.

[3]) ibid. I, 103 ff.

Romanze jede Theatervorstellung ein, wurde dann zur »loa«[1]), d. h. zum Prolog, und verschmolz endlich ganz mit dem Drama.

Als 1492 mit Granada das letzte Bollwerk der Mauren in Spanien fiel, wagte sich die weltliche Bühnendichtung, erst schüchtern durch Vorstellungen in den Palästen der Grossen — dann dreister durch Aufführungen in den Schauspielhöfen — Corrales — ans Licht.[2]) »Im Jahre 1492 — heisst es im Catálogo real de España — fingen die Gesellschaften an, öffentlich Comödien von *Juan del Encina* darzustellen, einem Dichter von grosser Anmut, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe.«[3]) Um 1500 erschien zu Salamanca die berühmte 21aktige Tragikomödie von Calisto und Melibea oder la Celestina, die tonangebend wurde für alle folgenden Liebesintriguenstücke des 16. Jahrhunderts; wenig später (von 1502 bis 1536) schrieb der Portugiese *Gil Vicente*, der gefeiertste Dichter seiner Zeit, seine Autos (er gebraucht diese Bezeichnung für Stücke religiösen Inhalts), Tragikomödien, Komödien und Farcen, teilweise in spanischer Sprache, und 1517 erschien in Neapel unter dem Titel Propaladia eine Sammlung dramatischer Dichtungen des gelehrten Spaniers *Torres Naharro*, der trotz seiner Kenntnis des damals fortgeschritteneren italienischen Kunstdramas — November 1515 lag *Trissino's* Sofonisba, Italiens erste regelmässige Tragödie, bereits vollendet vor — sich der Nachahmung desselben enthielt und im Gegenteil die Form des spanischen Dramas, die er bei *Juan del Encina* vorgefunden hatte, weiter ausbildete. Allerdings liesse sich in einigen seiner Komödien, z. B. der Himenea und der Calamita, die Handlung, die aber weit von der klassischen Einheit entfernt ist, im Zeitraume eines Tages unterbringen, wie *Moratin* es versucht hat,[4]) doch hat unser Dichter sicherlich an diese Einheit ebenso wenig

---

[1]) Vgl. *Rojas*, Viage entretenido, fol. 202: Las loas . . . fueron inuentadas . .

En comedias antiguas, ymodernas,  
Para tener propicios los oyentes,  
Para alabar sus animos hidalgos  
y para engrandecerles sus ingenios.

[2]) *Schaeffer*, I. 22. — Vgl. auch *Sanchez Arjona*, El Teatro en Sevilla, p. 5 ff., 79 ff.

[3]) *Schack*, I, 146 f. Vgl. *Barrera*, Catálogo, p. 129 ff.

[4]) *Origines*, I. 67 ff.

gedacht wie an die Ortseinheit, die ja damals überhaupt theoretisch noch nicht festgelegt war.[2])

So wenig nun die erwähnten Dramatiker sich um die Regeln des antiken Dramas, speziell um die missverständlicher Weise als Hauptbestandteil in das antike Drama hineinkonstruierten sogen. Einheiten kümmerten, so sehr entsprachen ihre Stücke dem spanischen Volkscharakter. Die Mischung von Zügen niederer Leidenschaft, gemeiner Dienerstreiche und schlauer Kupplerkünste mit Akten des höchsten Heldenmutes und romantischer Liebe und Aufopferung, nächtliche Liebes- und Kampfszenen. wurden nachgerade charakteristisch für die dramatische Literatur Spaniens. Das Einzige, worauf die Dichter bei Abfassung ihrer Stücke Rücksicht nahmen, war der Beifall des Publikums, und der wurde ihnen in reichem Masse.

Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt, dem antiken, regelrechten Drama auch in Spanien Geltung zu verschaffen. Die ersten Nachahmungen, bezw. Uebersetzungen klassischer Dramen gehen ziemlich weit zurück. *Schack* erwähnt z. B. einen Ritter *Don Pedro Gonzalez de Mendoza* aus der Zeit Peters des Grausamen (1350—1369) als Nachahmer des *Plautus* und *Terenz*;[3]) nach *Cañete* sollen schon im 14. Jahrhundert *Seneca's* Hecuba und Medea von dem Valencianer *Mosén Antonio Vilaragut* übersetzt worden sein;[4]) doch wissen wir darüber nichts genaueres, ebensowenig wie über den Stand des Dramas im 15. Jahrhundert; die inneren Wirren und die letzten Kämpfe mit den Mauren liessen jedenfalls derartige friedliche Bestrebungen nicht aufkommen.

Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts wieder soll *Juan Boscan* eine Euripideische Tragödie übersetzt haben[5]). Im Jahre 1515 wurde eine spanische Prosaübersetzung des Plautinischen Amphitruo von *Villalobos* gedruckt und gegen 1530 bearbeitete *Fernan Perez de Oliva*, der erste, der das griechische Drama in Spanien bekannt machte, zwei griechische Tragödien, die Electra des Sophocles, unter dem Titel »La venganza de Agamemnon«, und die Hecuba des Euripides, als »Hecuba

[2]) Vgl. des Verfassers: Die dram. Einh. in Ital. p. 82.

[3]) l. c. I, 125.

[4]) l. c. p. 43. — Ebendort, Anm. 2, werden auch 3 Codices der Bibl. Nacional erwähnt, welche Prosa-Uebersetzungen und Auszüge aus den Tragödien Seneca's enthalten und von welchen der älteste aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts stammt.

[5]) *Schack*, I, 207.

triste«, beide allerdings in sehr freier Weise.[1]) *Montiano* sagt von diesen beiden Bearbeitungen: »Parecen estos dos Poemas tan correctos, que à lo que yo alcanzo, pueden reputarse por perfectissimos. Las tres unidades (que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad, ó capricho, sino por la naturaleza y la razon) estàn guardadas en el tiempo, el lugar, y la accion con la medida mas rigurosa.«[2])

Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir abermals eine Reihe von Übersetzungen, so 1555 von einem Anonymus den Miles gloriosus und die Menaechmi des Plautus, und um 1577 den Pluto des Aristophanes, die Medea des Euripides und die Komödien des Terenz von dem gelehrten *Pedro Simon de Abril.*[3])

Neben diesen Übersetzungen gingen jedoch auch mehr oder minder selbständige Versuche in klassischer Manier her. Wir werden darüber am besten unterrichtet von *Juan de la Cueba*, einem Zeitgenossen, in seinem nachher zu besprechenden Egemplar poetico. Er nennt als Anhänger der Regeln des antiken Dramas (»ya fueron a estas leyes obedientes«): *Guevara, Gutierre de Cetina, Cozar, Fuentes, Ortiz, Megia, Malara.* »Viele andere noch, fügt er hinzu, schrieben Comödien, indem sie auf diesem engen Wege (»en esta estrecha via«) dem antiken Brauche folgten.«[4])

Von allen den erwähnten Dichtern kennen wir nicht viel mehr als die Namen. Doch genügt es uns, zu hören, dass im 16. Jahrhundert eine Anzahl gelehrter Männer bestrebt war, die dramatische Dichtung den Regeln der Alten anzupassen. Allerdings scheinen auch für diese Anhänger der klassischen Richtung die von den Italienern aufgestellten Regeln nicht unbedingt bindend gewesen zu sein, denn gerade von *Malara*, dem bedeutendsten der oben angeführten Dramatiker, sagt uns *Cueba*, dass er deswegen besonderen Ruhm erntete, »weil er die alte Form

---

[1]) cf. *Amador de los Rios*, tom. VII., p. 479 f.

[2]) Disc. I, 8.

[3]) Vgl. *Barrera*, Catálogo p. 3 ff.; Moratin, l. c. p. 51.

[4]) *Cueba*, Eg. poet., Epist. III, p. 60. — *Schack* erwähnt bei Besprechung dieser Stelle *Ortiz* nicht (I, 245), führt ihn aber als Nachahmer des *Torres Naharro* auf (I, 195), was offenbar auf einem Irrtum beruht.

den neueren Ansichten und Gebräuchen etwas anzupassen suchte.«[1])

Aber alle diese Versuche, Spanien ein regelrechtes Drama zu geben, wie es in Italien seit 1515 die Alleinherrschaft führte, scheiterten zunächst, und zwar aus zwei Gründen: Einerseits befand sich die spanische Bühne beim Auftauchen dieser Bestrebungen bereits im Besitze eines festen Etwas, das dem Volke mehr zusagte als die frostige Nachahmung der Antike, nämlich der aus dem Leben gegriffenen Komödien eines *Juan del Encina*, eines *Naharro* u. a.; anderseits fehlte in Spanien ein mächtiger, wenn auch nicht unbedingt ausschlaggebender Faktor, durch den in Italien und später in Frankreich das aus dem Altertum in moderne Verhältnisse überpflanzte Reis zu einer künstlichen, wenn auch kurz dauernden Blüte gebracht wurde: das war der Schutz von oben, die Förderung durch kunstsinnige Fürsten. »Das unstäte Leben Karl V., der seinen Hofhalt nie auf längere Zeit in Spanien fixierte, vergönnte der Schauspielkunst keinen der Vorteile, die sie aus einer Begünstigung von oben her ziehen kann.«[2])

Was Wunder also, wenn die dramatische Kunst, die aus dem Volke erwachsen war und aus dem Volke schöpfte, sich auch in erster Linie an das Volk wandte und seinem Geschmacke Rechnung zu tragen suchte?

Hiezu trat noch ein, sagen wir, zufälliger Umstand. Während die Verehrer und Verfechter der antiken Richtung zwar gelehrte Männer, »aber nicht einmal Kunstverständige im Fache der dramatischen Poesie, und noch viel weniger produktive Köpfe waren,«[3]) hatte das nationale Drama fähige, talentvolle und vor allem bühnengewandte Vertreter aufzuweisen, wie den schon mehrfach genannten *Bartholomè Torres Naharro,* der in der Einleitung zu seiner Propaladia (1517)[4]) auch schon kritische Bemerkungen über die dramatische Kunst gibt, oder den Sevillaner *Lope de Rueda,* »el Molière español«, wie ihn *Barrera* nennt,[5]) der, obwohl einfacher Handwerker, solchen

[1]) *Cueba,* l. c., III, 65. — Von den „mil tragedias" des *Malara* ist uns nur der Titel einer einzigen erhalten, die „Tragedia de Absalon". Vgl. *Schack* I, 246; *Sanchez Arjona,* p. 202 ff.

[2]) *Schack,* I, 213.

[3]) *Bouterweck,* Gesch. d. Poes. etc. III, 279.

[4]) Siehe oben p. 8

[5]) l. c p. 7. — Vgl. *Ferrer é Isquièrdo,* Lope de Rueda, Madr. 1899, 8°.

Ruhm als Schauspieler und Komödiendichter erlangte, dass seine Nachfolger, wie *Lope de Vega, Cervantes* u. a., ihn als den Schöpfer des spanischen Nationaldramas feierten; gar nicht zu reden von dem genialen *Lope de Vega* selbst, der zu den grössten Dichtern der Weltliteratur zu zählen ist. Gegen solche Gegner hatte die klassische Schule von vorne herein das Spiel verloren und erst der politische Niedergang der spanischen Monarchie brachte auch das spanische Drama in die starren Fesseln der über Frankreich her neuerdings eindringenden Regeln des Klassizismus.

War nun so in der Praxis im 16. Jahrhundert der Sieg unbestritten auf Seiten der Anhänger des nationalen Dramas, das sich weder um den aristotelischen Unterschied zwischen Komödie und Tragödie in Bezug auf das vielgenannte »decorum«[1]), noch um die Regeln von den drei Einheiten, von denen *Aristoteles* allerdings nur die Einheiten der Handlung und der Zeit verlangt hat, kümmerte, so wurde doch in der Theorie das Für und Wider eifrig erörtert, wenn auch Spanien keine solche Flut von Poetiken aufzuweisen hat wie Italien. Es war ja eigentlich auch überflüssig, in der Zeit, wo man in Spanien anfing, sich intensiver mit der dramatischen Kunst zu beschäftigen, also nach der Mitte des 16. Jahrhunderts, noch Lehrbücher der Poetik zu schreiben; denn für diejenigen, die sich unterrichten wollten, war eine Reihe von Poetiken bereits vorhanden, welche, wenn auch in Italien abgefasst, doch meist in der allen Gebildeten geläufigen lateinischen Sprache geschrieben und bei dem regen Verkehr, der zwischen beiden Ländern herrschte, in Spanien ebenso bekannt waren wie in Italien selbst, wie wir aus *Cueba's* Egemplar poetico ersehen, wo die Poetiken *Minturno's* (1559), *Scaliger's* (1561) und des *Viperanus* (1579) neben dem italienisch geschriebenen *Discorso* (1543) des gelehrten *Giraldi Cinthio* erwähnt werden.[2])

Wenn nun trotzdem auch in Spanien gegen Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts ähnliche Werke erschienen, so waren das in den meisten Fällen Streitschriften für oder wider die von den Italienern so hoch gehaltenen Regeln oder Apologien für die eigenen Werke der Verfasser.

Da im Folgenden nur von den Regeln der Einheiten gehandelt werden soll, so werden diejenigen Schriften, die sich mit

[1]) *Cueba* z. B. nennt seine Stücke Comedias, obwohl sie auf die Bezeichnung Tragedias vielmehr Anspruch hätten.

[2]) V. Die dram. Einh. p. 87.

dieser Theorie nicht befassen, unberücksichtigt bleiben, so die für die Entwickelung des Dramas in Spanien bedeutungsvolle Vorrede zur Propaladia des *Torres Naharro,* 1517, in der zum erstenmale in spanischer Sprache die verschiedenen Arten der Komödie nach den Vorschriften der Alten besprochen werden [1]), ohne dass jedoch der Einheiten Erwähnung geschieht, und wo sich auch schon die Selbständigkeit des spanischen Geistes dokumentiert, indem der Verfasser bereits ausscheidet, was für seine Zeit und die örtlichen Verhältnisse passt und was nicht. Desgleichen können die verschiedenen Uebersetzungen der Ars poetica des *Horaz*, deren erste von *Don Luis Zapata* herrührt, übergangen werden. [2])

Der erste, der, soweit uns bekannt [3]), in Spanien von den Einheiten spricht, ist der schon mehrfach erwähnte *Juan de la Cueba* (*Cueva*) *de Garoza,* der seine Anschauungen über die Dichtkunst im allgemeinen und die dramatische Dichtung insbesondere in seinem Egemplar poetico niedergelegt hat (ca. 1580, obwohl der erste Druck erst aus dem Jahre 1606 stammt). *Cueba*, der selbst eine Reihe von Komödien verfasst hat, ist ein treuer Anhänger des spanischen Nationaldramas, wie es *Juan del Encina* und *Lope de Rueda* geschaffen haben, aber nicht etwa aus Unwissenheit oder Unkenntnis der Regeln. Er kennt, wie er uns selbst sagt, *Horaz* und die bedeutendsten italienischen Poetiken; [4]) wenn er trotzdem die darin gepredigten Regeln missachtet, so tut er dies in der Ueberzeugung, dass sie den Anschauungen seines Volkes und seiner Zeit nicht entsprächen und den dichterischen Schaffensgeist zu sehr einengten. Darum spricht er von der »estrecha via«, der *Guevara, Malara* und viele andere gefolgt seien und berichtet uns ohne Bedauern von den Vorwürfen, die

---

[1]) Vgl. dazu *Villegas*, Las Eroticas, p. 332 f: . . . la Propaladia de Naharro de nuestra España desterró el silencio.

[2]) Näheres bei *Menéndez y Pelayo*, Horacio en España, p. 59 ff, 64 f, 336.

[3]) Unerreichbar waren mir die Schriften von *Sanchez de Viana*, *Geronymo de Mondragon* (erwähnt von Bouterweck), *Sanchez de Lima* (1580), *Juan Diaz de Rengifo* (1592), *Jáuregui* (1624), (cf. *Gallardo* Bibl. Esp. *II*), *Francisco Sanchez Brocense* (1582) (citiert von *Montiano*,) *Fernando de Verer y Mendoza* und *Luis Carillo*, (siehe *Barrera*, l. c. p. 468). *Morhof* in seiner Abhandlung: Unterricht von der teutschen Sprache (1700), erwähnt noch eine Poetik des *Joannes Valesque de Azevedo*, von der sonst nirgends die Rede ist.

[4]) Siehe oben, p. 12.

ihm gemacht würden: dass er *Enius, Plautus, Naevius* und *Accius* nicht kenne und die von ihnen beobachteten Gesetze, was Person, Zeit und Schicklichkeit (oficio, das von den lateinischen Poetikern vielgenannte decorum) anlange, missachte; dass er in die volkstümliche Komödie Könige einführe und zwischen die Könige den Mann im groben Kittel stelle, wie unter seine Ochsen; dass er von fünf Akten einen habe fallen lassen und die Akte in Jornadas[1]) verwandelt habe etc. Uebrigens habe er, wie er rühmend hinzusetzt, noch andere Neuheiten eingeführt, welche, von dem Brauche der Alten abweichend, seiner Zeit und ihren Eigentümlichkeiten Rechnung trügen; vor allem habe er sich losgemacht von jenen Unklarheiten, jenem unverdaulichen Chaos, zu welchem der erste, der sie (sc. die Gebräuche der Alten) in Regeln brachte, zwang. Er habe sich nicht an die Regel gehalten, welche forderte, so viele verschiedene Dinge im Zeitraume eines Tages zu behandeln. Es folgt dann die schon oben erwähnte Aufzählung derjenigen Dichter, welche diese Regeln befolgt haben[2]). Etwas weiter bespricht er dann die Tragödie bei den Griechen, fügt aber hinzu: so hätten die Tragödien damals gefallen, jetzt aber hätten sie sich mit Ausnahme der tragischen Handlung ganz geändert. *Malara* sei gelobt worden, weil er einigermassen den antiken Brauch dem spanischen angepasst habe.[3])

*Cueba* kennt also das Gesetz von der Zeiteinheit wohl, doch scheint es ihm eine Zwangsjacke, die die freie Entfaltung der Handlung hindert. Nach seiner Ansicht kann eine Handlung, wie die dramatische Dichtung sie erfordert, (der Unterschied zwischen Komödie und Tragödie kommt für das spanische Drama kaum in Betracht,) unmöglich im Zeitraume von 12 oder 24 Stunden[4]) vor sich gehen — eine Ansicht, die den italienischen Auslegern des Aristoteles direkt widerspricht. In diesen Aeusserungen *Cueba's* zeigt sich in der Theorie zum erstenmale der tiefe Gegensatz

---

[1]) *Torres Naharro* hat in seiner Propaladia schon die Bezeichnung Jornadas für Akte gebraucht.

[2]) Egempl. poet. Epist. III. p. 58 ff. Siehe oben p. 10.

[3]) l. c. p. 65.

[4]) V. Die dram. Einh.

zwischen der italienischen und der spanischen dramatischen Dichtung des 16. Jahrhunderts — jene ein Kunstprodukt, entstanden aus der Nachahmung der Alten und der Befolgung ihrer missverstandenen Regeln, diese ein Naturkind, herausgewachsen aus dem Volke, im Volke wurzelnd, ohne Rücksicht auf bereits vorhandene Regeln sich dem Volkswillen anschmiegend, im Beifall der Menge ihre Regeln suchend. *Juan del Encina* und *Lope de Rueda* waren ihre Schöpfer, *Cueba* ihr erster Vorkämpfer, dem bald grössere folgen sollten.

*Cueba* war auch selbst dramatisch tätig, ein Umstand, der für die Beurteilung seiner in dem besprochenen Egemplar poetico niedergelegten Anschauungen nicht ohne Belang ist; legt er doch die Vermutung nahe, dass die Theorie die Folge und Sanktionierung der eingehaltenen Praxis ist. Neben einer Anzahl Komödien[1]) schrieb er auch Tragödien (in spanischem Sinne natürlich, d. h. mit Mischung des tragischen und komischen Elements). In der Notiz zum »Egemplar poetico« in der Ausgabe des Parnaso Español werden deren vier namentlich erwähnt: Los siete Infantes de Lara; la muerte de Ayax Telamon; la muerte de Virginia y Apio Claudio und El Principe Tirano; diese sollen 1579 und 80 in Sevilla aufgeführt worden sein.[2]) Diese Stücke waren uns leider nicht zugänglich; dass sie aber *Cueba's* im »Egemplar poetico« entwickelten Ansichten entsprechen, erhellt aus der Vorbemerkung im Parn. Esp.» . . aunque no puede ocultarse que abandono muchas reglas de los antiguos Griegos y Latinos, sin duda por las razones que expone en su obra del Examen Poetico.« Und *Moratin*, ein eifriger Verfechter des regelmässigen Dramas, sagt von der Tragödie Muerte de Virginia y Apio Claudio: »La escena es en Roma y en Algido: la duracion de la fábula indeterminada y de pocos dias: la accion acaba en la tercera jornada, y se dilata inútilmente en la que sigue, con detrimento de la unidad y del interes . . . esta tragedia es la menos mala de las cuatro que existen de Juan de la Cueva.«[3])

*Cueba* erlangte durch seine Poetik und durch sein Beispiel grossen Einfluss auf seine Zeitgenossen. *Martinez de la Rosa*

[1]) V. *Schack*, I, 277 ff.
[2]) *Moratin*, Catálogo, pp. 104, 106, 110, 111.
[3]) Catálogo, p. 110.

macht ihm geradezu zum Vorwurf, dass er durch sein schlechtes Beispiel und durch seine Lehren die Missachtung der Regeln gefördert habe.[1])

Ein Zeit- und Gesinnungsgenosse *Cueba's* ist *Christobal Virues*, allerdings kein Theoretiker des Dramas, der aber in der Vorrede und in den Prologen zu seinen Tragödien, von denen uns fünf erhalten sind,[2]) bemerkenswerte Aeusserungen über die Anschauungen seines Landes und seiner Zeit hinterlassen hat. Aus der Vorrede an den Leser entnehmen wir, dass *Virues* in den vier ersten Tragödien es sich zur Aufgabe machte, das Beste der antiken Kunst und der modernen Anschauungen zu vereinigen, so dass sie ihm das zu erreichen scheinen, was in den dramatischen Werken seiner Zeit einzuhalten sei. Die letzte Tragödie, Dido, sei ganz im Stile der Griechen und Lateiner geschrieben.[3])

Wir finden bei *Virues* die für die Stellung der spanischen Dramatiker zu den Regeln charakteristische Tatsache, dass ein und derselbe Autor mit voller Absicht Stücke schreibt ohne Berücksichtigung der ihm bekannten antiken Regeln (denn die Vereinigung des Besten aus antiker Kunst und moderner Anschauung, von der unser Dichter spricht, will nicht viel heissen und bezieht sich höchstens auf die Art der tragischen Handlung selbst) und dann plötzlich eine Tragödie auf die Bühne bringt, die diesen vorher absichtlich missachteten Regeln streng angepasst ist.

Wie erklärt sich dieser Zwiespalt? Dem Spanier zeigte sein schon vorhandenes Nationalschauspiel soviele Vorteile gegenüber den engen Formen des klassischen Dramas, dass er zwar, was ihm zweckdienlich schien, aus diesem herübernahm, die einmal ausgebildete nationale Form aber, die noch dazu des Bei-

---

[1]) *Martinez de la Rosa*, II, 167: ... contribuyó no poco á propagar desde tan temprano el desarreglo dramatico... no solo es responsable de su mal ejemplo, sino de haber autorizado con sus lecciones la inobservancia de las reglas".

[2]) La Gran Semiramis, La Cruel Casandra, Attila Furioso, La Infelice Marcela und Elisa Dido. Uns liegt die Ausgabe vom Jahre 1609 vor: „Obras Tragicas y Liricas del Capitan Cristoual de Viruês. Madrid." *Moratin* setzt diese Tragödien in die Jahre 1579—80; *Schack* allerdings meint, dass sie erst zwischen 1580 und 90 entstanden seien (l. c. I, 213).

[3]) *Virues*, Vorrede: Al Lector. — In der Bühnenanweisung zu Dido heisst es: „El Teatro es el Templo de Jupiter"; — auch die Zeiteinheit ist strenge gewahrt.

falls des Publikums sicher war, nicht nach der klassischen ummodelte. Gegen diese Art der Behandlung der Vorschriften des Aristoteles erhoben sich natürlich Stimmen, besonders aus dem Auslande [1]), und um nun den Tadlern zu zeigen, dass es nicht Unwissenheit sei, die zur Verletzung der geheiligten Regeln veranlasste, schrieb *Virues* seine Dido. Gleiche Gründe mögen mitgewirkt haben bei Abfassung der weiter unten zu besprechenden Stelle bei *Cervantes* und des Arte nuevo *Lope de Vega's.*

Betrachten wir nun, nach dieser kurzen Abschweifung, die einschlägigen Stellen bei *Virues.* »Ich halte es für wichtig«, hebt er im Prolog zur Semiramis hervor, »zu bemerken, dass diese Tragödie im neuen Stile, den sie einführt, in drei Jornadas [2]) vor sich geht, die sich zu verschiedenen Zeiten folgen und zwar die erste in Baktra, die zweite in Ninive, die dritte in Babylon, so dass jede Jornada eine Tragödie für sich bildet und das Ganze für drei nicht ohne Kunst geschriebene Tragödien gehalten werden kann.« Durch die ausdrückliche Aufzählung der von ihm eingeführten Neuerungen bekundet *Virues,* dass er sehr wohl weiss, was er nach den strengen Vorschriften hätte tun sollen; gleichwohl setzt er sich über dieselben hinweg, weil es ihm so besser dünkt. Er erkennt die Berechtigung der Regeln des antiken Dramas nur insoweit an, als sie mit dem spanischen Volkscharakter und den veränderten Anschauungen sich in Einklang bringen lassen und nimmt somit, wie selbst die ausgesprochenen Anhänger der klassischen Richtung in Spanien, eine mehr vermittelnde Stellung ein, wobei aber seine Sympathien entschieden zum nationalen Drama hinneigen. Dabei mussten aber die Einheiten schlecht wegkommen; denn ihre natürliche Folge, wenig Handlung und lange Reden, waren dem spanischen Charakter ganz zuwider. Darum konnte *Virues* in den Augen der strengen Klassiker, wie *Montiano y Luyando* und *Martinez de la Rosa,* trotz seiner regelmässigen »Dido« keine Gnade finden: Letzterer wirft ihm direkt vor, »dass er durch sein verderbliches Beispiel

---

[1]) cf. *Cervantes,* Don Quij. I, Cap. 48.

[2]) Diese Neuerung eingeführt zu haben, darauf machen neben *Virues* noch *Cervantes* und *Artieda* Anspruch. Erfunden hat sie keiner von den dreien, sondern *Francisco de Avendaño,* der sie erstmalig in seiner Comedia Florisca 1559 anwandte (cf. *Wolf,* Studien etc. p. 609).

der Verderbnis Tür und Tor geöffnet habe«[1]) und *Montiano* sagt anknüpfend an den Prolog zu Semiramis: »Con mas propietad diria yo, que esta insufrible licencia (sc. die bewusste Verletzung der Ortseinheit), si alguno la ha tomado, ò toma, es lo peor de lo antiguo, y de lo moderno; y lo mas absurdo, y condenable de quante se ha incurrido, ò incurre contra las preciosas instituciones de la racionalidad.«[2])

In *Cueba* und *Virues* haben wir zwei Hauptvertreter des national-spanischen Schauspieles kennen gelernt; auf entgegengesetztem Standpunkte steht der kaiserliche Leibarzt *Lopez Pinciano;* er ist ein Repräsentant der gelehrten Partei in Spanien, der erste, der, soweit uns bekannt, eine Poetik nach aristotelischen Grundsätzen verfasst hat unter dem Titel: Philosophia / Antigua Poetica / del Doctor Alonso / Lopez Pinciano, Medico / Cesareo. / En Madrid MDXCVI.[3]) Das der uns vorliegenden Ausgabe vorgedruckte Privileg ist vom Jahre 1595. Die Abfassungszeit des Werkes setzt jedoch *Schack* aus inneren Gründen gleich nach 1580.

*Pinciano* setzt sich von vorne herein in schroffen Gegensatz zu *Cueba* mit seinen Ansichten über die Komödie. Während dieser sie als die seinem Volke am meisten zusagende, vorzüglichste dramatische Dichtungsart feiert, spricht *Pinciano* allem Anscheine nach nur mit einer gewissen Scheu davon. In der Vorrede seines Werkes an den Grafen Johannes Keuĉhiler de Aichelberg (einen deutschen Reichsfürsten) entschuldigt er sich nämlich wegen des Abschnittes über die Komödie und bittet seinen Gönner, denselben nicht zu lesen, da er mehr für pöbelhafte Ohren passe.[4])

Über die äussere Form dieser Poetik wäre zu bemerken, dass sie in der auch in Italien für derartige Werke beliebten Gesprächsform abgefasst ist.[5]) Die sprechenden Personen sind der Verfasser selbst, dann Fadrique und Ugo. Ihre Unterhaltung wird

---

[1]) l. c. II, 144.

[2]) l. c. II, 29.

[3]) *Arnaud,* Théor. Dram. p. 134 setzt den ersten Druck in das Jahr 1616 und verweist auf *Breitinger,* Les Unités d' Aristote, der aber das Jahr 1596 richtig angibt. — Die Angabe *Montianos* „1569" (l. c. I, 65), als Entstehungsjahr, beruht wohl auf einem Druckfehler.

[4]) l. c. Widmung.

[5]) cf. *Varchi,* Lezioni (1553).

einer vierten Person, Don Gabriel, berichtet, der wiederum in einem Briefe die Hauptpunkte des ihm Mitgeteilten zusammenfasst.

Dass *Pinciano* seine lateinischen und italienischen Vorläufer wohl kennt, erhellt aus seinen kritischen Bemerkungen über den Text des *Aristoteles* und seine Commentatoren, sowie über *Scaliger.* [1])

In Bezug auf die Einheit der Handlung stimmt er ganz mit *Aristoteles* überein: die dramatische Dichtung hat sich auf eine einzige Handlung zu gründen, welche von Natur aus kurz ist und durch kunstvolle Einfügung der Episoden zur richtigen Grösse anwächst. [2])

Wichtiger und interessanter für uns sind seine Bemerkungen über die Zeiteinheit. Er führt zwar zuerst die Vorschrift des *Aristoteles* an, dass, während das epische Gedicht an keine bestimmte Zeit gebunden sei, die Tragödie und Komödie nicht mehr als den Zeitraum eines Tages beanspruchen dürfen. Aber dann zeigt sich unser Autor, trotz aller Verehrung für den grossen Gesetzgeber, keineswegs als seinen gedankenlosen Nachtreter, wie so viele seiner Commentatoren: Die in dieser Vorschrift liegende Strenge scheint ihm zu weit getrieben und er will deshalb, wie schon einige Neuere vorgeschlagen und auch antike Dichter getan hätten, der Komödie drei und der Tragödie als äusserstes Mass fünf Tage geben. Daraus könne man aber entnehmen, welcher Art diejenigen Dichtungen seien, in denen ein Kind geboren wird, heranwächst, mannbar wird, sich verheiratet und Kinder und Enkel bekommt, was sogar in der epischen Dichtung, die an keine Zeit gebunden ist, lächerlich sei, um wie viel mehr also in der dramatischen, deren Zeit so beschränkt sei. [3])

---

[1]) l. c. Al Lector. — Siehe darüber Dram. Einh. p. 6, Anm. 1. p. 74, Anm. 4.

[2]) l. c. p. 187.

[3]) l. c. p 189 f. Ganz ähnlich drückt sich schon 1572 der Engländer *Whetstone* aus in der Widmung zu seiner zweiteiligen Tragödie: The Right Excellent and Famons History of Promos and Cassandra: Der englische Dichter, sagt er, „jagt in drei Stunden durch die Welt, heiratet, bekommt Kinder, lässt die Kinder zu Männern werden etc.“ — Ebenso später *Cervantes*, siehe unten p. 22.

Im neunten Briefe, über die Komödie, kommt *Pinciano* noch einmal auf die Zeiteinheit zurück. Auf den Einwurf Ugo's, dass der Philosoph der Tragödie doch nur die Zeit eines Tages gestatte, lässt er Fadrique, der auch oben schon die freiere Ansicht vertritt, lächelnd antworten: In jenen Zeiten seien die Menschen schneller und zielbewusster auf dem Pfade der Tugend vorwärts geschritten, weshalb die Zeit, die damals ausgereicht habe, heutzutage nicht mehr genüge; daher scheine es ihm gut, dass jetzt die Tragödie fünf, die Komödie drei Tage umfasse, wie einige es schon verlangt hätten; allerdings müsse er gestehen, dass die Vollkommenheit umso grösser sei, je kürzer der Zeitraum sei; doch dürfe die Wahrscheinlichkeit, welche in der Komödie noch mehr als sonst die Hauptsache sei, nicht verletzt werden.[1])

Wie aus den angeführten Stellen ersichtlich, ist *Pinciano* Anhänger des klassischen Dramas und des *Aristoteles*, den er häufig erwähnt, infolgedessen natürlich ein Gegner der Regellosigkeit und Willkür der nationalen spanischen Komödie. Doch neben all seiner Anhänglichkeit an die antike Form ist er auch Spanier. Er sieht ein, dass die Regeln in ihrer ganzen Strenge nicht mehr für seine Zeit passen, er passt sie also seiner Zeit an. Ein ähnliches, wenn auch schüchternes Bestreben, finden wir schon bei einigen italienischen Poetikern, wie *Giraldi Cinthio* und *Minturno.*[2]) *Pinciano* ging aber viel weiter und machte dem spanischen Geschmacke ein grosses Zugeständnis, indem er der Tragödie, entsprechend den fünf Akten, fünf Tage zu ihrer Entwicklung gab. Dadurch kam er dem spanischen romantischen Schauspiel sehr nahe, dessen ursprüngliche Einteilung in fünf Jornadas im Grunde auf der gleichen Voraussetzung beruhte, indem jede Jornada, wie der Name besagt, die Zeit eines Tages in Anspruch nehmen sollte.

*Pinciano's* Poetik gelangte zu hohem Ansehen und wurde das Gesetzbuch der spanischen Anhänger des Klassizismus. Auf der von ihm vertretenen Basis wäre ein Ausgleich zwischen nationalem und klassischem Drama nicht ausgeschlossen gewesen. Aber gerade dieser Nachgiebigkeit der Vertreter des Klassizismus ist der Misserfolg ihrer Bestrebungen zuzuschreiben. Äusserte man schon in der Theorie solch ketzerische Ansichten, so wurde

[1]) l. c. p. 414 f.

[2]) Dram. Einh. p. 63 ff.; p. 71.

es natürlich in der Praxis noch weniger genau genommen, und es ist manchmal schwer zu entscheiden, wo bei Äusserungen über die Regeln der Ernst aufhört und die Ironie beginnt, besonders wenn man sieht, dass derselbe Autor, der die Nichtbeachtung der Regeln tadelt, in seinen eigenen Werken sich um dieselben gar nicht kümmert. Schlagende Beweise hiefür sind zwei der grössten spanischen Dichter, *Cervantes* und *Lope de Vega.*

Es handelt sich bei *Cervantes* um eine Stelle im ersten Teile seines Don Quijote, Cap. 48, wo der Kanonikus mit dem Pfarrer über die Ritterbücher und die Komödien räsonniert.

Die Stücke, die man jetzt gebe, sagt der Kanonikus, enthielten grösstenteils nur Unsinn und doch höre das Publikum sie mit Vergnügen. Obwohl sie nichts taugten, sagten die Verfasser und Schauspieler doch, dass sie so sein müssten, weil das Publikum sie so wolle, und dass ein nach den Regeln der Kunst verfasstes Stück zwar den Beifall weniger Kenner finde, die grosse Menge der Zuschauer aber kalt lasse. Er habe zwar einmal einen von den Schauspielern zu überzeugen gesucht, dass sie mit Komödien, die den Anforderungen der Kunst entsprächen, bessere Geschäfte machen könnten und habe ihn auf die vor einigen Jahren aufgeführten drei Tragödien Isabella, Filis und Alejandra[1]) hingewiesen, welche von Gelehrten und Ungelehrten bewundert worden seien und allein ihren Darstellern mehr Geld eingebracht hätten als 30 der besten jetzigen Stücke zusammen und doch seien sie den Regeln der Kunst gemäss gewesen. Folglich liege die Schuld an diesen unsinnigen Stücken nicht am Publikum, das sie verlange, sondern an denen, welche nichts Besseres auf die Bühne bringen könnten. So sei auch kein Unsinn weder in der »Ingrati-

[1]) Von *Lupercio Leonardo de Argensola.* — *Klein* sagt über die Tragedia de la Isabella (verfasst ca. 1587): „Trotz aller dargelegten Mängel glauben wir doch, unter sämtlichen spanischen bisher in Betracht gezogenen Dramen der klassischen Schule dieser Tragedia Isabella des trefflichen Staatssekretärs Lupercio Leonardo de Argensola die Palme reichen zu dürfen."

tud vengada«[1]) noch in der »Numancia«,[2]) noch im »Mercador amante«,[3]) noch in der »Enemiga favorable«,[4]) ebensowenig wie in manchen anderen Stücken, welche ihren Verfassern Ruhm und Ehre und den Schauspielern Gewinn gebracht hätten. Noch Anderes habe er hinzufügt, der Schauspieler sei ihm zwar etwas verlegen vorgekommen, doch habe er ihn von seiner irrigen Ansicht nicht abgebracht.

Der Pfarrer stimmt dem Kanonikus bei und sagt, dass sein Widerwille gegen die heutigen Komödien ebenso gross sei, wie gegen die Ritterbücher, denn während die Komödie, wie Tullius (Cicero) sagt, ein Spiegel des menschlichen Lebens, ein Muster der Sitten und ein Bild der Wahrheit sein solle, seien die jetzigen Stücke Spiegel des Unsinns, Beispiele der Torheit und Bilder der Unsittlichkeit. Könne man sich etwas Unsinnigeres denken, als wenn in der ersten Szene des ersten Aktes ein Kind in Windeln und in der zweiten schon als bärtiger Mann auf die Bühne gebracht werde? Oder, was gebe es Unvernünftigeres, als wenn man einen Greis als Helden, einen Jüngling als Feigling, einen Diener als Redner etc. darstelle? Und was solle man gar erst in Bezug auf die Beobachtung der Zeit sagen, in der die darzustellenden Handlungen vor sich gehen können, da er eine Komödie gesehen habe, deren erste Jornada in Europa, deren zweite in Asien begann, deren dritte in Afrika endete, und wenn sie noch eine vierte hätte, so würde sie in Amerika endigen . . . .

Weiter heisst es dann noch: Alles das sei zum Schaden der Wahrheit, verstümmele die Geschichte und gereiche dem spanischen Geiste zum Vorwurfe, da die Ausländer, welche mit grosser Genauigkeit die Gesetze der Komödie beobachteten, die Spanier für Barbaren und Unwissende hielten, wenn sie die Abge-

[1]) von *Lope de Vega.*
[2]) von *Cervantes*
[3]) von *Gaspar de Aguilar*
[4]) von *Francisco de Tarraga*
(2–4:) Näheres über diese Komödien v. *Schack* I, 349 f.

schmacktheiten und Tollheiten der Stücke sähen, welche sie verfertigten . . . . .

Die Schuld an den schlechten unregelmässigen Stücken, meint der Pfarrer, im Gegensatze zum Kanonikus, sei nicht immer den Verfassern zuzuschieben, welche oft sehr gut wüssten, was ihren Stücken fehlte und was zu tun wäre, sondern den Schauspielern, welche die Komödien gleichsam als Handelsware betrachteten und sie nicht annähmen, wenn sie nicht nach der gewöhnlichen Manier gemacht seien. Der Dichter müsse sich also dem Schauspieler anpassen, der seine Arbeit bezahle. Dass dem so sei, könne ersehen werden aus einer Menge von Komödien, welche einer der hervorragendsten Geister des Königreichs mit soviel Feinheit und Zierlichkeit und solch anmutigem Wesen etc. geschrieben habe, dass die Welt seines Ruhmes voll sei, aber weil er sich dem Geschmacke der Schauspieler anzupassen gesucht habe, habe er nur einige, nicht alle, zur höchsten erstrebten Vollkommenheit bringen können.« [1])

So kann doch nur ein erklärter Feind der spanischen Nationalkomödie sprechen; der Hinweis auf die Zeiteinheit ist deutlich, sogar eine Andeutung der Ortseinheit finden wir in der Erwähnung der verschiedenen Weltteile, in denen die getadelte Handlung vor sich geht.

Ist also *Cervantes* wirklich ein Anhänger der Regeln? In der Praxis sicherlich nicht, denn weder die von ihm selbst als Muster erwähnte Numancia, noch eines seiner anderen Stücke zeigt auch nur eine Spur des Bestrebens, die Einheiten zu wahren. Aber in der Theorie! Hören wir ihn an einer anderen Stelle: In der Komödie El Ruffian dichoso treten eine Reihe allegorischer Figuren auf, unter anderen die Comedia und die Curiosidad. Letztere befragt die Comedia über den Grund der Veränderungen, die mit ihr vorgegangen sind gegenüber ihrem früheren Gebahren; unter anderem sagt sie: Du wirfst jetzt ohne Grund Zeiten, Schauplätze und Örter durcheinander? Darauf die Comedia: Die Zeit verändert alle Dinge und vervollkommnet die Kunst . . . . . früher war ich gut, jetzt bin ich auch nicht schlecht, wenn

[1]) *Cervantes*, **Don Quijote I, Cap. 48.**

ich auch manchmal von den Alten abweiche. »Die Komödie ist gegenwärtig eine Landkarte, auf der man London und Rom, Valladolid und Gent (*Schack* sagt Madrid) nur einen Finger breit auseinander sieht. Sehr wenig liegt dem Zuschauer daran, wenn ich in einem Augenblicke von Deutschland nach Guinea mich begebe, ohne mich von der Bühne fortzubewegen. Der Gedanke ist schnell, und leicht kann er mich begleiten, wohin es auch sein mag, ohne mich aus dem Auge zu verlieren oder müde zu werden.« [1])

Wie erklären wir uns nun diesen Zwiespalt? *Schack* bemerkt richtig, dass es unserem Dichter an Sicherheit und Abrundung des Urteils in Bezug auf die dramatische Dichtung fehle;[2]) wenn wir aber seine dramatischen Werke und die eben zitierte Äusserung in Betracht ziehen, so kommen wir zu dem Schlusse, dass er ein Anhänger des Nationaldramas war. Wenn er sich aber in seinem Don Quijote gleichsam selbst desavouiert, so mag der Grund hiefür ein zweifacher sein: einerseits seine Missstimmung über die Erfolge seines Nebenbuhlers *Lope*, eine Ansicht, die *Schack* vertritt und die ihren Grund hat in den eigenen Worten unseres Autors im Prologo zu seinen Comedias,[3]) anderseits aber wollte *Cervantes* sicherlich, wie vor ihm *Virues*, seinen Gegnern, den Vertretern der klassischen Richtung, zeigen, dass er in den Forderungen des antiken Dramas sehr wohl Bescheid wisse; wenn er sie nicht befolgte, so war der Grund derselbe, der *Cueba* leitete; die Regeln sind nicht mehr zeitgemäss; das Publikum will es anders.

---

[1]) Ya la Comedia es un mapa
donde no un dedo distante
verás à Londres, y à Roma,
à Valladolid, y à Gante.
Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me passe
desde Alemannia à Guinea,
sin del teatro mudarme.
El pensiamento es ligero,
bien pueden acompañarme
con èl, do quier a que fuere,
sin perderme, ni cansarse. (Comed. y Entremes. de *Mig. de Cervantes*, Tomo I, fol. 2 f. Vergl. *Schack*, l. c. I, 364 f.

[2]) l. c. I., 351.

[3]) Comedias etc., Madrid, 1749.

Es ist hier vielleicht ein kurzer Vergleich mit Frankreich am Platze. Dort tobte drei Jahrzehnte später ein ähnlicher Kampf zwischen Anhängern und Gegnern des Klassizismus. Während aber in Spanien der Vorteil entschieden auf Seite der Gegner ist und diese höchstens in der Theorie die Berechtigung der Beschränkung einigermassen anerkennen, entscheidet sich in Frankreich durch das kräftige Eintreten des Hofes und des allmächtigen *Richelieu* der Kampf sehr bald zu Gunsten der strengen klassischen Richtung; daher sehen wir *Corneille* in der Praxis, dem Willen des Hofes nachgebend, sich in die Regeln fügen, während er in der Theorie, seiner dichterischen Überzeugung folgend, sich von ihnen loszumachen oder sie wenigstens zu lockern sucht.

Ist schon die Stellung *Cervantes'* zu den klassischen Regeln nicht klar, so wäre diejenige *Lope de Vega's* in seinem Arte nuevo de hacer Comedias en este tiempo[1]) ein vollständiges Rätsel, wenn wir der Meinung *Schacks* beipflichteten, »dass der von Lope den Regeln der Alten bezeugte Respekt in allem Ernste gemeint sei«.[2])

Hören wir zunächst *Lope* selbst[3]): »Es ist wahr, sagt er, ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen, aber sobald ich jene Ungetüme mit ihren Zaubereien und Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Komödie schreiben will, verschliesse ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden) und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu tun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen.«[4])

---

[1]) 1. Ausg. 1606. — Die Abfassung setzt *Martinez de la Rosa* ins Jahr 1602.

[2]) l. c. II, 216.

[3]) Wir zitieren nachfolgend die Übersetzung *Schacks*, soweit sie dem Wortlaute entspricht. (l. c. II, 217 ff.)

[4]) *Lope de Vega,* Arte nuevo etc. Obras Sueltas, tom. IV. pag. 406.

Soll man das Bedauern über den Zwang, dem er sich fügt, ernst nehmen? Kaum möglich! Wie könnte ein Genie wie *Lope*, in dessen Macht es gestanden hätte, auch gegen den Volkswillen dem klassischen Drama zum Durchbruch zu verhelfen, ernsthafter Weise von sich sagen, dass er alberne Stücke schreibe, weil das Volk und die Frauen es so wollten?

Nach dieser mehr allgemeinen Bemerkung kommt *Lope* auf die Einheiten zu sprechen:

»Man gebe wohl acht, dass der Gegenstand nur *eine* Handlung habe. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören. Ich will nicht einschärfen, dass sie auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken sei, obgleich Aristoteles dazu rät; diesem haben wir ja doch schon den Gehorsam aufgekündet, indem wir das Tragische und das Komische vermischen; man führe sie nur auf so wenig Zeit zurück wie möglich, und wenn der Dichter eine Geschichte darstellt, in welcher mehrere Jahre verfliessen oder eine Person eine Reise macht, so verlege er diese in den Zwischenakt. Die Kunstverständigen nehmen zwar hieran Anstoss, aber sie brauchen ja nicht ins Theater zu gehen.« [1])

Dann ruft er mit komischem Pathos aus:

»Wie viele kreuzigen sich heutzutage, wenn sie sehen, dass Jahre vergehen in einer Handlung, die sonst den Zeitraum eines künstlichen Tages zu beanspruchen hatte, und welcher man nicht einmal den mathematischen (d. h. den natürlichen Tag) gewähren wollte! [2]) Aber wenn man bedenkt, dass die Begierde

[1]) l. c. p. 411.

[2]) *Schack*, l. c. II, 218 übersetzt nur sinngemäss „wo sonst nicht einmal ein voller Tag zugestanden ward.“ *Lope* zeigt aber mit seiner Unterscheidung zwischen „künstlichem“ und „mathematischem“ Tage, dass er mit den Spitzfindigkeiten der italienischen Aristoteles-Kommentatoren vollkommen vertraut ist, wie er auch schon eingangs seines Arte nuevo erwähnt: „Glaubt nun ja nicht, dass dies von mir geschrieben sei, weil ich die Regeln nicht gekannt hätte — nein, Gott sei Dank! schon als Schulknabe, der noch Grammatik trieb, las ich die Bücher, die hiervon handeln.“

des Spaniers, der im Theater sitzt, sich nicht anders zufrieden stellen lässt, als wenn man ihm in zwei Stunden Alles von der Schöpfung bis zum jüngsten Gerichte vorführt, so scheint mir, da das Schauspiel doch Ergötzung bezweckt, alles das, wodurch sie erreicht wird, mit Recht angewandt zu werden.«

Also wiederum wie bei *Cervantes*: Über diese Regeln sind wir schon längst hinaus; nachdem wir Aristoteles in einem Punkte den Gehorsam gekündet, brauchen wir uns auch in den anderen nicht mehr an ihn zu halten. Wem unsere Stücke nicht gefallen, der bleibe davon weg. Mit letzterem Rate war es *Lope* wohl Ernst. Wo bleibt aber da »der den Regeln bezeugte Respekt«, von dem *Schack* spricht?[1]) Es ist ja geradezu ein Hohn auf *Aristoteles*, wenn er seine Autorität dem Verlangen des spanischen Publikums gegenüberstellt und dem letzteren das Übergewicht gibt.

Und wie sollen wir vollends den Schlusspassus ernst nehmen:

»Aber keiner unter Allen verdient in höherem Grade ein Barbar genannt zu werden, als ich selbst, da ich mich unterstehe, Vorschriften zu geben, die der Kunst zuwiderlaufen, und mich von dem Beifall des Pöbels soweit fortreissen lasse, dass man mich in Frankreich und Italien unwissend nennen wird. Aber wie sollte es anders sein, da ich, mit Einrechnung der einen, welche ich diese Woche beendigt, vierhundert und dreiundachtzig Komödien geschrieben habe, die alle mit Ausnahme von sechsen,[2]) bedeutend gegen die Kunst verstossen? Am Ende jedoch verteidige ich die Manier, in der ich schreibe, damit, dass meine Stücke, wenn nach einem anderen System verfasst, vielleicht besser sein, aber nicht den Beifall gefunden haben würden, der ihnen zuteil geworden ist, indem sehr häufig das, was gegen das Rechte verstösst, aus eben diesem Grunde dem Geschmack zusagt.«[3])

[1]) S. oben p. 25.

[2]) Von diesen sechs angeblich regelmässigen Stücken ist, wenn sie überhaupt existiert haben, was aber wohl kaum zu bezweifeln ist, wenn sie auch nicht regelmässig in strengem Sinne waren, keines mehr vorhanden. Sie wurden von den spanischen Kritikern vergeblich gesucht, „wenn nicht „La Melindrosa" eines davon ist" sagt *Ticknor* I, 622.

[3]) Alle diese Stellen siehe *Schack*, II, 217 ff.

Was bezweckte nun *Lope de Vega* mit seinem Arte nuevo? Wollte er damit wirklich seine von den Klassikern getadelten Extravaganzen entschuldigen? Kommt der Tadel, den er sich selbst ausspricht, wirklich aus seiner innersten Überzeugung, wie *Schack* darzutun sucht?[1])

Unsere Ansicht ist, dass *Lope* die gelehrten Vertreter des klassischen Dramas einmal tüchtig ärgern wollte, indem er scheinbar die Berechtigung ihrer Regeln anerkannte, ihnen aber auf indirekte Weise zu erkennen gab, dass diese Regeln nichts taugten, und zwar in der für sie demütigendsten Weise, indem er das gewöhnliche Volk, auf das die Gelehrten mit Verachtung herabsahen, als Richter aufrief.

Der Arte nuevo hat *Lope* von seinen Feinden, d. h. den Anhängern der gelehrten Richtung, kein Lob eingetragen, ebenso wenig aber einen Tadel seitens der Vertreter des Nationaldramas, ein Beweis, dass Freund und Feind wussten, was sie davon zu halten hatten: es war der souveraine Spott eines in unerreichbarer Höhe stehenden Dichters[2]). Die Anhänger der Regeln sahen nach wie vor in ihm ihren ärgsten Widersacher, dessen Werke ihnen jedoch, trotz ihrer Regellosigkeit, Anerkennung abnötigten. Hören wir das Urteil eines Deutschen, eines eifrigen Aristotelianers, *Morhof*, in dem Kapitel »Von der Spanier Poeterey« seines Werkes: »Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie«: »Bei so vielfältiger Arbeit war es nicht möglich, alles nach der Richtschnur zu stellen. Denn es ja nicht anders seyn kann / nach dem gemeinsamen Sprichworte / Canis festinans caecos parit catulos. Er hat sich an keine Regeln der Kunst gebunden, sondern seine Feder laufen lassen / wohin sie die Gedanken geführet. Bei ihm machte die Unitas actionis, probabilitas, und andere Dinge keine grosse Sorge. Dieses fand sich gar selber / und die Gabe seiner sinnreichen Einfälle machte alles angenehm. Es ist aber billig zu verwundern / dass dennoch / bey solcher Menge und täglicher Bemühung / sie nicht

[1]) l. c. II. 219 f.

[2]) Vgl. die gegenteilige Ansicht *Cosacks* (Materialien p. 311). *Tieck*, Dram. Blätter, p. 246 nennt den Arte nuevo „das abgeschmackteste Gedicht, das er je geschrieben hat, denn es ist für Ernst zu possierlich und für Scherz zu steif.“

ermattet und ihren Preis behalten / welchen blos des Autoris Nahme ihr geben könnte.«[1])

Wenn wir auch, wie wir darzutun versucht haben, *Lope's* Poetik, soweit sie mit den klassischen Regeln zu sympathisieren scheint, nicht ernst zu nehmen haben, so wirft sie doch ein Licht auf die Forderungen des Klassizismus in Spanien. Die Handlung muss streng einheitlich sein; daran hat der Klassizismus immer und überall festgehalten und es ist dies auch die weitaus vernünftigste seiner Regeln. In Bezug auf die Zeiteinheit gehen aber die Spanier ihre eigenen Wege; sie wollen die Grosstaten ihrer Helden und ihre eigenen Liebesintriguen nicht in die engen Grenzen eines oder zweier Tage gedrängt sehen. Darum hat schon *Pinciano* der Handlung eine Zeit bis zu 5 Tagen zugestanden; *Lope* — und er gibt, wenn auch ironisch, zweifellos die Forderungen der spanischen Anhänger der Regeln wieder — spricht überhaupt von keiner festen Grenze; streng genommen müsste zwar, wie er sagt, ein Tag gefordert werden, doch genügt auch schon möglichste Beschränkung der Zeit; *Cascales* gestattet sogar, wie wir unten sehen werden, eine Ausdehnung der Dauer der Handlung bis zu 10 Tagen.

Die Einheit des Ortes finden wir bei *Lope* zwar angedeutet, aber nicht ausdrücklich erwähnt, ein Zeichen, dass sie zu seiner Zeit in Spanien, theoretisch wenigstens, noch nicht verlangt wurde, während sie in Italien schon als Gesetz bestand.

Mit *Lope* war der Sieg des einheimischen Dramas über die klassische Richtung praktisch vorläufig entschieden; gleichwohl dauerte der literarische Kampf zwischen den Anhängern der beiden Richtungen noch fort. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts mehren sich sogar die Widersacher des Nationaldramas. *Schack* erwähnt als heftigen Gegner *Andres Rey de Artieda*[2]), doch enthält die in Betracht kommende Epistola al Marquès de Cuellar (1605), obwohl die spanische Komödie scharf angreifend, nichts über unsere Regeln. Auch der gelehrte *Bartolomè Leonardo de Argensola*, der um dieselbe Zeit in einer Epistel an einen gewissen Don Juan eine Art Poetik nach antikem Geschmacke gibt, spricht sich nur andeutungsweise über die Einheiten aus:

[1]) l. c. p. 201.
[2]) l. c. II, 507 ff.

Haz, alfin, què el lugar, el tiempo, el modo
guarden su propiedad: porque una parte
que fuerza desta leỹ, destruye al Todo[1]).

Also Ort und Zeit müssen angemessen behandelt werden.

Unbeirrt durch alle diese Angriffe folgen aber die Dichter den Pfaden *Lope de Vega's*; nur gelegentlich wird ein oberflächlicher Rechtfertigungsversuch gegenüber den Vorwürfen der Klassiker unternommen. Erwähnenswert in dieser Beziehung ist, wenn er auch die Einheiten nur flüchtig berührt, der Apologetico de las Comedias Españoles des *Ricardo de Turia,* ein Pseudonym für *Don Luis Ferrer y Cardona*[2]), welcher der unter dem Titel Norte de la Poesia Española 1616 in Valencia erschienenen Sammlung seiner 12 Komödien vorgedruckt ist.

Der Verfasser zitiert zunächst die von den Criticos Trensiarcos (sic!) y Plautistas gegen die spanischen Komödie erhobenen Vorwürfe, darunter auch den, dass es unnatürlich sei, wenn im 1. Akte der Held geboren werde, im 2. ein mutiger Jüngling und im 3. ein erfahrener Greis sei, und das alles im Zeitraume von zwei Stunden vor sich gehe[3]).

Diese und andere Anschuldigungen tut er kurz ab mit der Frage an die Censores, was denn schwieriger sei — die Regeln und Gesetze, die einem Plautus und Terenz gefielen, sich anzueignen und, wenn man sie einmal los habe, sich in seinen Komödien immer darnach zu richten, oder alle 14 Tage neuen Bestimmungen und Vorschriften zu folgen? Denn es sei unbestreitbar, dass die spanische Natur in den Komödien wie in den Kleidertrachten täglich neue Moden verlange[4]).

---

[1]) Rimas, p. 455.

[2]) cf. *Barrera,* l. c. p. 456 f.

[3]) l. c. (s. p.) „pues dizen que la Comedia es vn espejo de los sucesos de la vida humana, como quieren que en la primer jornada, o acto, nazca vno? y en la segunda, sea gallardo mancebo? y en la tercera, esperimentado vieio? si todo esto pasa en discurso de dos horas?“

[4]) l. c. . . . . „de aprender las reglas, y leyes que amaron Planto, y Terencio, y una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus Comedias? o de segnir cada quinze dias nueuos terminos, y preceptos? Pues es infalible, que la naturaleza Española pide en las Comedias lo que en los trages, qne son nueuos vsos cada dia.“

*Ricardo de Turia* leitet also gerade aus der Unregelmässigkeit, die er in der gewöhnlichen Weise mit dem spanischen Nationalcharakter begründet, einen Vorzug der nationalen Komödie gegenüber der Nachahmung der Klassiker ab, indem er mit dürren Worten sagt, nach der Schablone könne jeder schreiben, aber dem wechselnden Geschmacke des Publikums gerecht zu werden, sei eine Kunst, die einen Meister wie *Lope* brauche.

Und mit echt spanischem Selbstgefühl schliesst er: »Pues si esto es assai, y estas Comedias no se han de representar en Grecia, ni en Italia, sino en España, y el gusto Español es deste metal, porque ha de dexar el Poeta de conseguir su fin, que es el aplauso (primer precepto de Aristoteles en su Poetica) por seguir las leyes de los pasados.«

Von weit grösserem Interesse in Bezug auf die Einheiten sind die auf entgegengesetztem Standpunkte stehenden Tablas Poeticas / del Licenciado / *Francisco Cascales*. En Murcia MDCXVII[1]), unseres Wissens die zweite in Spanien erschienene Poetik im Sinne des Aristoteles.

*Cascales* kennt natürlich seine italienischen Vorgänger, *„el doctissimo Minturno"*, *Cinthio*, *Madio*, *Riccobono*, *Castelvetro*, *Trissino*, *Robortello*; von den Spaniern erwähnt er nur *Pinciano*, ein Zeichen, wie schon *Breitinger* hervorgehoben hat, dass zwischen diesem und ihm selbst keine Poetik in antikem Sinne existiert.

Die Tablas Poeticas sind, wie die schon besprochene Philosophia antigua des *Lopez Pinciano*, in Gesprächsform abgefasst, wobei Castalio die Grundsätze des Aristoteles vertritt, während Pierio dagegen Einwände erhebt. Über die Einteilung der 10 Tablas sagt *Cascales* selbst in der Vorrede: »Las cinco primeras tratã de la Poesia in genere, y las otras cinco de la Poesia in specie.«

Über die Einheit der Handlung verbreitet sich der Autor ausführlich im ersten Teile. Anschliessend an den Text des griechischen Philosophen »q̃ lo sabe mejor«[2]) führt er aus, dass unter einer einheitlichen Handlung nicht eine

[1]) *Schack* gibt als Jahreszahl der Drucklegung 1616. Wenn die Angabe richtig ist, so müsste die uns vorliegende Ausgabe schon die zweite sein, was jedoch zu bezweifeln ist.

[2]) l. c., Tabl. segunda, p. 59.

einzige, vollständig isolierte Handlung ohne Episoden zu verstehen sei; denn eine solche würde nicht den erforderlichen Umfang haben, sondern mehrere Handlungen, die nach einem Ziele streben und unter sich enge zu einer Haupthandlung verbunden sind[1]). *Cascales* steht also mit seiner Definition auf dem Standpunkte der meisten italienischen Aristoteleserklärer.

Den Einwurf des fingierten Vertreters der freieren Richtung, dass die geforderte Einheit der Handlung doch eine übergrosse Strenge sei, dass es wenige geben werde, die sie beobachteten, und dass die Dichter sich lieber von ihrer guten, natürlichen Anlage leiten lassen würden, als sich so starke Fussschellen und so enge Handfesseln anlegen zu lassen, tut er kurz mit der Bemerkung ab, dass die menschliche Natur ohne Kunst kein vollkommenes Werk hervorbringen könne[2]), eine Ansicht, der sich nicht widerstreiten liesse, wenn in diesem Falle nicht unter »Kunst« der genietötende Regelzwang zu verstehen wäre.

In der Tabla Tercera, p. 346—350, handelt *Cascales* von der Zeiteinheit. Wiederum vom aristotelischen Wortlaute ausgehend sagt er: Die tragische Handlung (und dasselbe gelte auch von der Komödie) umfasse einen Tag, etwas mehr oder weniger. Dieses Gesetz sei von den Lateinern und Griechen, den Komikern wie den Tragikern, beobachtet worden, sodass die Handlung sich höchstens bis zu zwei Tagen erstreckte. Die »Könige« der spanischen Komödie jedoch beobachteten dieses Gesetz nicht; er erinnere sich, unter anderen eine Komödie vom hl. Amarus gehört zu haben, der eine Reise ins Paradies gemacht und sich dort 200 Jahre aufgehalten habe; als er nach Ablauf dieser Zeit zurückgekehrt sei, habe er andere Sitten und Gebräuche gefunden. Was könne es Unsinnigeres geben! Andere wieder machten eine Komödie aus einer ganzen Chronik; er habe eine gesehen, die von dem Verluste und der Wiedereroberung Spaniens handelte.

---

[1]) l. c. p. 61 f.
[2]) l. c. p. 81 f.

Derartige Extravaganzen kann auch der Verteidiger des freien Dramas, Pierio, nicht billigen, doch scheinen ihm ein oder zwei Tage etwas gar zu wenig Zeit.

Der Aristotelianer Castalio entgegnet ihm, dass richtig betrachtet diese Zeit gar nicht zu wenig sei, da die Tragödie und Komödie die Wirklichkeit möglichst nachahmen müssten . . . . Wenn aber die Handlung einheitlich sei, so könne sie nach seiner Ansicht sogar bis zu 10 Tagen[1]) ausgedehnt werden, obwohl dies über die Vorschrift des Aristoteles hinausgehe.

Die Berechtigung zu dieser Lizenz findet er in der Ausdehnung des Epos, das den Zeitraum eines Jahres mindestens umfasse[2]). Da aber nach der Ansicht einiger »Meister der Poetik« aus einer epischen Dichtung 20 Tragödien und Komödien gemacht werden könnten[3]), so sei es, wenn man die Handlung gleichmässig zerteile, nicht zuviel, der Tragödie oder Komödie 10 Tage zu geben. Wem aber dieser Grund nicht gut genug erscheine, der möge sich an den Buchstaben des Gesetzes halten, da es besser sei, mit Aristoteles zu irren, als mit ihm (sc. dem Sprechenden) das Richtige zu treffen[4]).

*Cascales* gesteht also der Tragödie bezw. Komödie eine Ausdehnung zu wie keiner seiner Landsleute vor ihm, von den Italienern gar nicht zu reden, ein deutliches Zeichen, dass ihn, trotz seiner Verehrung für Aristoteles, das spanische Drama nicht unberührt gelassen hat. Denn eine Ausdehnung der Dauer einer dramatischen Handlung bis zu 10 Tagen ist von Seiten eines Anhängers des Aristoteles so unerhört und allen von dessen Kommentatoren vorgetragenen Ansichten so zuwider, dass nur das Bestreben, dem klassischen Drama durch Erweiterung der engen

---

[1]) *Breitinger*, l. c. p. 25 sagt 9 Tage, obwohl er den Text „quando mucho de diez dias“ richtig wiedergibt.

[2]) cf. *Minturno*, von dem *Cascales* diese Ansicht jedenfalls entlehnt hat.

[3]) Wer diese „Meister“ sind, ist uns unbekannt; die Italiener, wie *Victorius* und *Benius*, geben dem Epos die Dauer mehrerer Tragödien, letzterer von 4 bis 5. Sie haben aber nicht die Dauer der Handlung als solche, sondern die Vorlesezeit im Auge.

[4]) l. c. II, 347 ff.

Grenzen bei Dichtern und Publikum Eingang und Beliebtheit zu verschaffen und so dem einheimischen Drama den Boden zu entziehen, einen *Cascales* zu diesem Zugeständnis gebracht haben kann. Von überzeugenden Gründen für seine Ansicht ist keine Rede. Im Gegenteil, der Zusatz, dass man es im Zweifelsfalle lieber mit Aristoteles halten möge, zeigt, dass unser Autor die berechtigte Kritik der strengen Aristotelianer fürchtete, die, wie er selbst, lieber mit Aristoteles irren als gegen ihn einer noch so vernünftigen Forderung nachgeben wollten, wenn sie gegen den Wortlaut seiner Vorschriften verstiess.

Die Ortseinheit finden wir bei *Cascales* ebensowenig erwähnt, wie bei einem seiner spanischen Vorgänger.

Auf einem strengeren Standpunkte als *Cascales* steht sein Zeitgenosse *Christoval Suarez de Figueroa,* der zwar keine eigentliche Poetik geschrieben, aber in seine Werke bemerkenswerte Äusserungen über das Drama und die Regeln von den Einheiten eingestreut hat. *Schack* nennt ihn mit Recht »den hartnäckigsten und erbittertsten Feind der Komödien und des ganzen Theaterwesens seiner Zeit«[1]). In seiner Plaza Universal de todas Ciencias y Artes, Madrid 1617, 4°, und seinem Pasagero, ó Avertencias utilisimas à la vida humana, Madrid 1617, 8°,[2]) benützt er jede Gelegenheit, um über die Komödien und die Dichter seiner Zeit loszuziehen[3]). Wir beschränken uns auf die Wiedergabe der die Regeln berührenden Stellen.

In der »Plaza Universal« tadelt *Figueroa* die spanischen Komödiendichter, welche die Regeln der Kunst nicht kännten oder sich wenigstens so stellten und sich weigerten, sie anzuwenden, indem sie geltend machten, dass sie gezwungen seien, ihre Komödien nach dem modernen Geschmacke des Publikums einzurichten, welches, nach ihrer Behauptung, die Stücke des Plautus und Terenz langweilten[4]).

Offenbar hat *Figueroa* mit diesem Tadel vor allem *Lope* im Auge, der ja zur Entschuldigung seiner Missachtung der Regeln

---

[1]) l. c. II, 514.

[2]) In dem uns vorliegendem Exemplar (K. Bibl. Berlin, X l. 9100) fehlen einige Blätter, welche durch autographierte Einlagen ersetzt sind.

[3]) Wir verweisen auf die von *Schack* II, 515 ff. gegebenen Proben.

[4]) l. c. fol. 322 b.

die Wünsche des Publikums vorgeschützt hat. Aber schon er scheint diesen Grund nicht für glaubwürdig gehalten zu haben.

Deutlicher spricht er sich im Pasagero über die Regeln aus. Dieses interessante Werk besteht aus zehn Alivios und ist in Dialogform abgefasst. Vier Herren reisen von Madrid über Barcelona nach Italien; der eine von ihnen ist ein »Maestro en Artes, y Professor de teologia«, kurzweg Maestro genannt; der zweite ist Soldat, sein Name ist Don Luis; der dritte »es dado al arte Orificio«, ist also Arzt und wird mit Doktor bezeichnet; wir haben uns darunter wohl den Autor selbst vorzustellen; der vierte, Isidro, ist ohne Beruf[1]). Diese vier Reisegenossen sprechen über die verschiedensten Verhältnisse und kommen in Alivio II auf die Poesie im Allgemeinen, in Alivio III auf die Komödie zu sprechen.

Daraus interessiert uns speziell die Bemerkung über die Zeiteinheit. *Schack* übersetzt die, auch von *Breitinger* zitierte Stelle: »Ein Ereignis von 24 Stunden oder höchstens drei Tagen sollte die Handlung jeder Komödie ausmachen, welche auf gute Disposition und Wahrscheinlichkeit Anspruch macht« [2]).

Selbst der strenge *Figueroa* lässt also, nach dem Vorgange *Pinciano's*, eine Ausdehnung der Dauer der Handlung, wenn auch nicht auf fünf, so doch bis zu drei Tagen zu, ein Zeichen, dass in Spanien für die Regeln in ihrer strengsten Form kein Boden war.

Eingehend behandelt unser Autor die Einheit der Handlung, welche er »la parte mejor para la Comedia«[3]) nennt, ohne jedoch etwas Neues und besonders Bemerkenswertes darüber vorzubringen. Zum Schlusse wendet er sich wieder gegen die einheimische Komödie, die von Leuten kultiviert werde, wie der Schneider von Toledo, welche nicht einmal lesen und schreiben können[4]).

Den strengsten Ansichten in Bezug auf die Einheiten, allerdings nur in der Theorie, huldigte *Cristoval de Mesa*, der, nachdem er schon 1611 in seinen Rimas gegen die spanische Komödie

[1]) El Pasagero, Introduccion.
[2]) l. c. fol. 74 b. (*Schack*, II 516.)
[3]) l. c. fol. 76 b.
[4]) l. c. fol. 75 b.

Stellung genommen hatte, 1618 eine Tragödie in klassischem Sinne, Pompeyo, veröffentlichte, die uns in einem Neudrucke aus dem Jahre 1794 vorliegt[1]).

Leider fehlt darin der für uns wichtigste Teil, die Vorrede, in der der Verfasser sich über die Einheiten äussert. Wir entnehmen daher die Stelle dem schon öfter zitierten Werke *Montiano's*: »Die Tragödie, sagt *de Mesa*, ist eine Dichtungsart, die einen Euripides oder einen Seneca verlangt. Da der Zeitraum so kurz ist, dass Aristoteles in seiner Poetik ihr nur einen Tag, etwas mehr oder weniger gibt, so wird sie, je weniger sie Zeit in Anspruch nimmt, desto mehr Einheit haben, und je mehr Einheit, desto mehr Vollkommenheit; und je mehr Vollkommenheit, desto mehr Schwierigkeit[2])«.

*De Mesa* hält es also im Gegensatze zu seinen Gesinnungsgenossen in Spanien streng mit Aristoteles und steht mit dem Italiener *Ingegneri*[3]) auf dem Standpunkte, den sich kurz nach ihm der französische Klassizismus zu eigen machte: Je weniger Zeit die Handlung beansprucht, desto besser ist sie[4]).

Nun hat aber *De Mesa* in seinem Pompeyo die Regeln durchaus nicht so streng eingehalten, wie man nach seinen obigen Worten vermuten möchte. Er lässt nämlich seinen Helden von Lesbos nach Thessalien, wieder zurück und dann nach Ägypten reisen[5]), was sich kaum in der von Aristoteles gestatteten Zeit bewerkstelligen lässt.

Die Inkonsequenz zwischen seiner Theorie und Praxis ist jedoch nicht so gross, wie es scheinen möchte, denn *De Mesa* hat sich einen Ausweg offen gelassen: Er ist zu bescheiden, um sich neben einen Aristoteles und Seneca zu stellen, deren Genie allein, wie er uns sagt, eine dramatische Handlung in dem engen Zeitraume entwickeln kann; ein gewöhnlicher Dichter, wie er, ist eben den Schwierigkeiten, die die Regeln mit sich bringen, nicht gewachsen und daher hat er, so sehr er in der Theorie ihre Be-

---

[1]) Las Eclogas y Georgicas de Virgilio, Rimas, y el Pompeyo, Madrid 1794, 8°.

[2]) l. c. II, 46.

[3]) cf. Die dram. Einh. p. 80.

[4]) *La Mesnardière*, Poétique, p. 48. (Dram. Einh. p. 80.)

[5]) cf. *Martinez de la Rosa*, l. c. II, 313.

rechtigung anerkennt, das Recht, sich praktisch darüber hinwegzusetzen, — im Grunde genommen auch der Standpunkt *Lope's*.

Von der Ortseinheit finden wir auch bei *De Mesa* nichts; in seiner Tragödie ist sie, wie schon erwähnt, stark verletzt.

Dass aber zu Anfang des 17. Jahrhunderts diese Einheit in Verbindung mit der Zeiteinheit auch in Spanien eine wesentliche Forderung des Klassizismus war, erhellt aus den Äusserungen der *Doña Feliciana Enriquez de Gvzman*, welche sich in ihrem Doppeldrama Los jardines y campos Sabeos, dessen 1. Teil 1624 aufgeführt wurde, als eifrige Verteidigerin der klassischen Regeln erweist. Leider war uns das Werk nicht zugänglich, sodass wir uns auf die Wiedergabe der bei *Arjona* abgedruckten Stellen beschränken müssen [1]).

Die energische Dame tritt sehr selbstbewusst auf, indem sie sich in der Vorrede als erste in Spanien bezeichnet, die die Kunst und die Vorschriften der antiken Komödie in ihrer ganzen Strenge und Reinheit gewahrt habe [2]). Scharf wendet sie sich sodann gegen *Lope* und seine Schule, indem sie an einer Reihe von Beispielen dartut, mit welcher Willkür diese Dichter ihre Helden, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, in der Welt herumspazieren lassen.

Y el auditorio á todas estas partes
Por Malgesi [3]) es llevado; ó cual Perseo
Por las veloces alas de Mercurio.

---

1) El Teatro en Sevilla etc. p. 241—248. — *Schack* und *Breitinger* erwähnen die Dichterin nicht.

2) Sie rühmt sich, gewesen zu sein:
La primera de todos en España
Que, imitando á los comicos antignos
Propiedad ha guardado, arte y preceptos
De la antigua Comedia, y qne ella es sola,
La qne el lanrel á todos ha gañado;
Y ha satisfecho á todos el deseo,
Que tenían de ver nna qne fnese
Comedia propiamente, bien guardadas
Sus leyes con rigor; porqne hasta ahora
Ni se ha impresso, ni ha visto los Teatros.
(*Arjona*, l. c. p. 243.)

3) Der bekannte Zauberer **Malegis** des Karlssagenkreises.

Sie fährt dann weiter:

Esto es cuanto al lugar; más cuanto al tiempo
Es pasatiempo lo que en esto pasa;
Una misma jornada, un mismo acto
Casa á los padres, y á los hijos luego
Saca de cuatro, diez y veinte años;
Y junta sin poética licencia
Unos siglos con otros no guardadas
Mas ni entendidas sus sublimes leyes[1]).

Während also, wie wir sehen, unsere Kritikerin über die Verletzung der Zeiteinheit ganz in der hergebrachten Weise spricht, finden wir bei ihr, — und das ist für uns das wichtigste — zum erstenmale die Ortsbeschränkung ausdrücklich neben der Zeiteinheit erwähnt und ihre Verletzung eigens betont, obwohl es fraglich erscheinen mag, ob sie dabei an die strikte Ortseinheit im Sinne *Ingegneri's*[2]) gedacht hat.

Von dieser spricht erstmalig direkt ein warmer, verständiger Verteidiger der spanischen Komödie *Tirso de Molina* in seinen Cigarrales de Toledo, Madrid 1624.

Uns liegt eine Ausgabe Barcelona 1631 vor. Sie enthält auf 215 Folioblättern (und vier Folioblättern Aprobaciones nebst einer Vorrede) drei Gedichte und ausser den fünf Cigarrales noch drei Komödien[3]).

Die uns vornehmlich interessierenden, auf die Einheiten bezüglichen Stellen finden wir in Cigarral I, fol. 68 ff. Wir heben daraus nur die Hauptsachen hervor[4]).

Im Anschluss an die fingierte Aufführung der Komödie »El vergonzoso en palacio« lässt der Verfasser einige Zuschauer sich über das soeben gesehene Stück unterhalten.

---

[1]) *Arjona*, l. c. 243 f.

[2]) cf. Dram. Einh. p. 81 f.

[3]) In einer Aprobacion vom 3. September 1630 heisst es: Los Cigarrales de Toledo, que compuso el Maestro Don Gabriel Tirso de Molino, y se imprimieron seis años ha en Madrid (also 1624), han sido recibidos con mucho aplauso. Die erste Aprobacion ist aber datiert vom 8. bezw. 27. Oktober 1621, ein Beweis, dass das Werk damals schon vollendet war, obwohl es kaum schon gedruckt wurde.

[4]) Sie sind in ihrem ganzen Umfange abgedruckt von *Breitinger*, l. c. Anhang 63—71. — Wir geben die Stellen nur dem Sinne nach im Auszuge wieder.

Ein anmassender Kritiker (un presumido natural de Toledo) tadelt, dass der Dichter die Grenzen und Gesetze überschritten habe, welche die Erfinder der Komödie aufgestellt hätten; denn während die Komödie aus nur einer einzigen Handlung bestehen solle, deren Anfang, Mitte und Ende sich in höchstens 24 Stunden abspielen sollten, ohne die Zuschauer von einem Orte wegzuversetzen, habe der Dichter diese (sc. Zuschauer) wenigstens anderthalb Monate mit Liebesbegebenheiten hingehalten, und selbst in einem solchen Zeitraume noch sei es unmöglich, dass eine sittsame und kluge Dame sich blind in einen Hirten verliebe, etc.[1])

Auf diese abfällige Kritik erwidert ein gewisser Don Alexo, dass die soeben aufgeführte Komödie die jetzt zu Recht bestehenden Gesetze beobachtet habe; ihm schienen die jetzt in Spanien üblichen Schauspiele, wenn sie auch gegen die Regeln ihres Erfinders verstössen, doch im Vergleich zu den antiken viele Vorteile zu haben. Denn binnen 24 Stunden könne sich vernünftiger Weise ein verständiger Mann nicht in eine Dame verlieben, sie sich geneigt machen und noch am Abend heiraten ..... Diese Unwahrscheinlichkeit sei nach dem Urteile jedes nur einigermassen vernünftig Denkenden grösser als diejenige, welche daraus entstehe, dass die Zuhörer, ohne sich vom Platze zu erheben, Dinge sehen und hören, die sich in vielen Tagen zugetragen haben. Wenn man in wenigen Stunden eine Geschichte lese, so stosse man sich auch nicht daran, dass die Ereignisse in langen Zeiträumen und an verschiedenen Orten vor sich gehen ..... Wenn auch die Erfinder der Komödie sich an diese Regeln gehalten hätten, so sei das eben durch die Schwierigkeiten zu erklären, mit denen im Anfange alles zu kämpfen habe. Jetzt aber sei die Erfindung durch die Erfahrung vervollkommnet worden[2]).

---

[1]) l. c. fol. 68b (*Breitinger*, l. c. p. 65).

[2]) l. c. fol. 69.

Nicht übel ist der hiezu angeführte Vergleich: »Wenn auch der erste Musiker die Gesetze des Wohlklangs am Dröhnen des Ambosses studiert hat, so hat man doch jetzt die Werkzeuge Vulkans durch Saiteninstrumente ersetzt[1])«.

Der Verfasser illustriert mit diesem Beispiel drastisch seine Ansicht, dass die dramatische Kunst jetzt auf einer weit vorgeschritteneren Stufe stehe und also die früher notwendigen, beengenden Gesetze nicht mehr nötig habe.

Wenn schliesslich die Autorität eines Aeschylus und Ennius[2]), eines Seneca und Terenz den Alten genügt habe, — so fährt er weiter — um diese von ihren Anhängern so verteidigten Gesetze aufzustellen, so sei die Autorität Lope de Vega's (honra de Manzanares, Tullio de Castilla[3]) y fenix de nuestra nacion), der sie alle an Qualität und Quantität seiner Werke übertroffen habe, allein schon genügend, diese Gesetze umzustossen ..... Und wenn Lope auch gesagt habe, dass er nur aus Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Volkes die Regeln übertreten habe, so habe er nur aus Bescheidenheit so gesprochen, damit die Bosheit seiner Gegner sein Streben nach Vervollkommnung nicht als Anmassung auslege. Für seine Schüler, — unter die auch er sich zähle, — sei er der Reformator der Komödie, der Begründer einer neuen, besseren und vollkommeneren Art als die der Alten gewesen sei[4]).

Aus den obigen im Auszuge wiedergegebenen Stellen lernen wir *Tirso de Molina* als begeisterten Verehrer Lope's und aufrichtigen Anhänger des Nationaldramas kennen. Die von ihm gegen den Regelzwang ins Feld geführten Gründe sind vernünftig und wohl stichhaltig, wenngleich er das Wesen der vom antiken Drama geforderten Handlung verkennt. Denn eine Handlung, wie er sie innerhalb 24 Stunden, nach Vorschrift der Alten, sich abspielen lassen will, — der Beginn einer Liebschaft, alle Phasen derselben bis zur endlichen Heirat — ist durchaus nicht im Sinne des

[1]) l. c. fol. 69b.
[2]) *Schack* II, 561 setzt dafür *Menander*.
[3]) *Breitinger* sagt fälschlicher Weise Julio de Castilla.
[4]) l. c. fol. 70 a und b. (*Breitinger* l. c. p. 69 f.).

klassischen Dramas, das nur die Katastrophe wirklich darstellt, alles übrige aber erzählt.

Als echter Spanier will *Tirso de Molina* von der Zeiteinheit nichts wissen; eine sehr bemerkenswerte Tatsache aber ist, dass er, wie die oben erwähnte *Doña Feliciana Enriquez de Guzman*, förmlich von der Ortseinheit spricht. *Breitinger* zieht daraus den unseres Erachtens nicht gerechtfertigten Schluss »qu' entre 1618, date du Pasajero de Figueroa, et 1624, date de notre apologie, la théorie des unités en Espagne a franchi son dernier pas« [1]). Allerdings haben wir aus dem Jahre 1624 die beiden ersten formellen Äusserungen über diese Einheit; dass aber die eine davon gerade von einem Gegner der klassischen Bestrebungen stammt, ist sicher ein Beweis dafür, dass die Anhänger der klassischen Richtung diese Einheit schon lange als Forderung aufgestellt hatten, wenn auch bei den eigenartigen Verhältnissen in Spanien der Zeitpunkt sich nicht angeben lässt. Wenn wir aber bedenken, dass in Italien *Ingegneri* schon 25 Jahre früher die Ortseinheit formell verlangt hat, so dürfen wir ziemlich sicher annehmen, dass seine Ansicht bald auch in Spanien bekannt geworden ist.

*Virues*, *Lope* und *Cervantes* haben die Ortseinheit ja schon angedeutet, allerdings nur als Konsequenz der Zeiteinheit.

An Vorkämpfern für das klassische Drama fehlte es, wie wir gesehen haben, in Spanien durchaus nicht [2]). Aber alle Mühe war umsonst: *Lope* und seine Schüler, die dem Volksempfinden in weitestem Masse Rechnung trugen, hatten dem klassischen Drama jede Aussicht auf Erfolg benommen; daher gaben dessen Anhänger, die sich in den letzten Jahrzehnten redlich bemüht hatten, ihren Anschauungen zum Durchbruch zu verhelfen, missmutig den aussichtslosen Kampf allmählich auf.

Einer der letzten, die noch einen Versuch machten, gegen den Strom zu schwimmen, war *Gonzalez de Salas*, mit seiner Nueva Idea de la Tragedia, Madrid, 1633, die aber nichts weiter ist als ein Kommentar zu Aristoteles. *Martinez de la Rosa* nennt ihn »uno de los ultimos Españoles que en medio

[1]) l. c. p. 36.

[2]) Die 1626 erschienene, unseres Wissens erste spanische Übersetzung der Poetik des Aristoteles von *Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar* war uns leider nicht zugänglich.

de la licencia dramática que reinaba en nuestro teatro, en tiempo de Felipe IV, predicaron la observancia de las reglas del arte«[1]).

Doch, wenn schon seine, viel freieren Anschauungen huldigenden Vorgänger keinen Anklang in Spanien fanden, um wie viel weniger er, der sich durchweg streng auf den Standpunkt des Aristoteles oder vielmehr seiner italienischen Kommentatoren stellt, deren bedeutendste er namentlich erwähnt!

Von der Einheit der Handlung spricht er eingehend[2]), ebenso von der Zeitdauer, die er im äussersten Falle auf zwei Tage sich erstrecken lassen will[3]); von der dritten Einheit, der des Ortes sagt er überhaupt nichts, getreu seiner Rolle als Ausleger des Aristoteles, der sie ja auch nicht erwähnt.

Wir stehen nun am Ende unserer Ausführungen; der endgültige Sieg in dem langwierigen Kampfe ist auf Seite der Anhänger des nationalen Dramas. Der grosse *Lope* ist zwar tot, aber ein ihm Ebenbürtiger, wenn nicht Grösserer, wandelt auf seiner Bahn weiter, der unvergleichliche *Calderon*, „der sein Genie nicht wie *Lope* zügellos walten lässt, sondern es unter die Kontrolle seines scharfen Verstandes stellt.

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf den behandelten Zeitraum.

Die Versuche, Spanien mit dem sogenannten klassischen Drama zu beglücken, haben schon ziemlich früh eingesetzt, aber sie scheiterten alle an dem festen Willen des Volkes, das seine aus seinem eigenen innersten Wesen herausgewachsene Komödie nicht hingeben wollte für eine frostige, unverstandene Nachahmung der Antike, deren Anschauungen ihm so ferne lagen. Es war nicht Barbarei, nicht Unkenntnis, welche die spanischen Dichter die von ihnen eingeschlagenen Pfade führte; sie missachteten die Regeln des antiken Dramas mit Bewusstsein und Absicht, weil sie ihnen nicht zeitgemäss dünkten, weil sie dem Volke missfielen, das, man mag sagen, was man will, auch heutzutage noch der tonangebende Richter über die Lebensfähigkeit eines Bühnenwerkes ist.

---

[1]) l. c. p. 314.

[2]) Nueva Idea Parte I. Cap IX, p. 38 f.

[3]) l. c. Parte I. Cap. V, VIII. Parte II, p. 227: Dos dias es el mas dilatado que para la Tragica Constitucion permitte el Maestro de la Philosophia.

Mit diesem Abscheu gegen den Regelzwang proklamierten aber die spanischen Dramatiker nicht etwa eine gänzliche Regellosigkeit, wie ihre Gegner ihnen nachsagten. Nein, die einzige berechtigte Einheit, die der Handlung, wird fast durchweg festgehalten, allerdings nicht als einzige Handlung von beschränkter Dauer, sondern als eine Reihe von Handlungen, die sich um einen gemeinsamen Mittelpunkt gruppieren und mehr oder minder eng unter einander im Zusammenhang stehen.

Von den beiden anderen Einheiten wollten sie allerdings nichts wissen, und die Verteidiger derselben nehmen in Spanien selber einen so laxen Standpunkt ein, dass der Unterschied zwischen ihren Forderungen und der Praxis, abgesehen von einigen extravaganten Stücken, nicht allzu gross ist.

Aber gerade diesem Nachgeben auf Seite der Anhänger des Klassizismus und dem unentwegten Festhalten der nationalen Dichter an der Freiheit der Komposition verdankt das spanische Drama des 17. Jahrhunderts seine Blüte und seine Bedeutung in der Weltliteratur, in der es nur in dem unter ähnlichen Verhältnissen enstandenen und ebensowenig den strengen Regeln genügenden Shakspere'schen Drama seinesgleichen findet [1]).

Erst der ganz Europa überflutende französische Einfluss vermochte im 18. Jahrhundert das auch politisch von Frankreich abhängig gewordene Spanien in die Fesseln der Regeln zu schmieden. Immer aber blieb auch dann noch die als regellos angefeindete spanische Komödie die reiche Fundgrube, aus der die dramatischen Dichter aller Länder, nicht zuletzt die Franzosen selbst, mit Vorliebe schöpften, und wahrte so die Superiorität ihrer schöpferischen Genies inmitten der Herrschaft des Klassizismus, — eine Tatsache, die selbst ihre entschiedenen Gegner anerkennen, wie wir aus den Worten *Riccoboni's* ersehen: »Quoique le Théâtre Espagnol soit dénué des Régles, il aura néanmoins la gloire d'avoir été et d'être encore le grand maître des Poëtes, et le grand modéle des Théâtres de toute l'Europe, soit par la singularité des idées, soit par le nombre prodigieux et la variété des Sujets de Comédie qui n' appartiennent qu' à lui« [2]).

[1]) cf. *Wolf*, l. c. p. 285.

[2]) *Riccoboni*, Réflex. Historiques p. 82.